

EN BUSCA DEL TIEMPO PERDIDO. DE LA “FOTOGRAFÍA MONUMENTO” A LOS PRIMEROS ENSAYOS DE MOVIMIENTO

Andrea Cuarterolo

Resumen: Entre la segunda mitad del siglo XIX y los primeros años del XX, los sucesivos desarrollos en el campo de la tecnología parecieron convertir al movimiento en una suerte de condición fundamental de todas las artes. En efecto, este período se caracterizó por una creciente proliferación de aparatos ópticos y por un profundo cambio en la concepción del movimiento físico y en la naturaleza de la percepción, que produjeron un fuerte impacto en el panorama cultural de Occidente. En este trabajo estudiaremos una serie de técnicas y procedimientos con base fotográfica que, hacia la segunda mitad del siglo XIX, sirvieron para transmitir la idea de movilidad en una imagen única y fija. Intentaremos poner en evidencia cómo la reproducción del movimiento y la voluntad de representar el fluir del tiempo no fueron prerrogativas del cine, sino que ya aparecían preanunciadas en toda una serie de técnicas y formatos tan heterogéneos como la exposición múltiple, la multifotografía o la fotografía panorámica, entre otros. Dado que este ensayo se inserta dentro de una investigación mayor que aborda las múltiples relaciones que vincularon a la fotografía y al cine en la Argentina de fines del siglo XIX y principios del XX, el foco del presente trabajo remite sobre todo a la iconografía producida o circulante en este particular contexto espacio-temporal.

Palabras clave: Precinematografía; ensayos de movimiento; fotografía panorámica; exposición múltiple; multifotografía.

Abstract: Between the second half of the 19th century and the first years of the 20th century, successive developments in the field of visual technology created the sensation that movement was a fundamental condition of all the arts. In fact, this period was characterized by the proliferation of optical devices and by a deep change in the conception of physical movement and in the nature of perception, which produced a strong impact in the cultural panorama of the West. In this work we analyze a series of techniques and procedures with photographic base which, towards the second half of the 19th century, served to convey the idea of movement in a single still image. We will try to prove that the reproduction of movement and the will to represent the flow of time were not prerogatives of cinema but were already present in a heterogeneous series of techniques and formats, such as multiple exposure, multi-image or panoramic photography, among others. Since this essay is comprised within a broader research work which analyses the very numerous relations between photography and cinema in turn of the century Argentina, the focal point of the work lies on the iconography produced or consumed in this particular time and place.

Key words: pre cinema; motion study; panoramic photography; multiple exposure; multi-image photograph.

En sus orígenes, el cine no gozó de una identidad definida, sino que, por el contrario, se amalgamó e interactuó con una serie de espectáculos visuales ya establecidos, al punto que actualmente es difícil clasificar esas primeras experiencias fílmicas de acuerdo con la presente concepción de lo que es cine. En efecto, los estudios fílmicos de los últimos treinta años han puesto en evidencia esta creciente imposibilidad de abordar al “cine de los primeros tiempos” separadamente de la más amplia y representativa cultura visual de su época. Hoy es indudable que, para comprender la naturaleza y complejidad de este medio, es necesario examinarlo en el contexto de las múltiples “series culturales” de las que emergió y con las que compartió características de variada naturaleza. En este trabajo estudiaremos un conjunto de técnicas y procedimientos con base fotográfica que, hacia la segunda mitad del siglo XIX y adelantándose por varios años a la aparición del cinematógrafo, intentaron transmitir la idea de movilidad a través de imágenes todavía únicas y fijas. Intentaremos poner en evidencia cómo la reproducción del movimiento y la voluntad de representar el fluir del tiempo no fueron prerrogativas del cine, sino que ya aparecían preanunciadas en toda una serie de técnicas y formatos tan heterogéneos como la exposición múltiple, la multifotografía o la fotografía panorámica, entre otros¹.

Entre la segunda mitad del siglo XIX y los primeros años del XX, los sucesivos desarrollos en el campo de la tecnología parecieron convertir al movimiento en una suerte de condición fundamental de todas las artes. En efecto, este período se caracterizó por una creciente proliferación de aparatos ópticos y por un profundo cambio en la concepción del movimiento físico y en la naturaleza de la percepción, que produjeron un fuerte impacto en el panorama cultural de Occidente. Como señala Lynda Nead, “la transformación de la inercia al movimiento con sus diferentes variedades y velocidades se apoderó de todos los medios visuales, desde el arte legitimado y la crítica artística hasta la fotografía fija, las linternas mágicas, los juguetes ópticos y el cine”², creando la sensación de que la

¹ Dado que el presente trabajo forma parte de mi tesis de doctorado titulada “De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933)” esta investigación se circunscribe especialmente al ámbito de la Argentina. Sin embargo, el fenómeno aquí abordado se repitió de manera similar e incluso potenciada en otras latitudes, sobre todo en Europa y los Estados Unidos, como lo muestran algunos de los ejemplos incluidos.

² Nead, Lynda. *The haunted gallery. Painting, photography, film c. 1900*. Londres: Yale University Press, 2007, p. 1. (traducción propia).

inmovilidad era, en muchos sentidos, un estado imposible. Sin embargo, a pesar de su carácter especular y su perfección representativa, los primeros procesos fotográficos tenían en este sentido una profunda restricción: estaban limitados temporalmente. En plano concreto, esto significaba que los prolongados tiempos de exposición hacían que cualquier objeto en movimiento simplemente desapareciera o apareciera borroso en la placa. Es así que los pioneros de la fotografía se vieron pronto frente a una aparente paradoja: para detener, capturar o fijar la dimensión temporal de ese espectáculo en movimiento que era lo real debían extirpar de su toma todo rastro de movilidad.

La dimensión temporal en el retrato de estudio

En el retrato, el primero y más común de los géneros fotográficos durante el siglo XIX, la poca sensibilidad de las placas y los todavía largos tiempos de exposición de las cámaras hicieron de la inmovilidad y la pose una necesidad técnica. Había por lo tanto un conciente esfuerzo porque esa pose, capturada por la lente, condensara de alguna manera todos los fragmentos temporales contenidos en la imagen. Los mejores retratos eran entonces aquellos que lograban ser representativos de un tiempo mayor, a veces incluso de toda una vida, aquellos que más que documentar al retratado lo erigían en monumento, mostrándolo exactamente como deseaba ser recordado. Roland Barthes sostiene que el *apoya cabezas*, dispositivo muy utilizado por los fotógrafos para inmovilizar al sujeto, constituía el pedestal de la estatua en la que el retratado iba a convertirse; era “el corsé de su esencia imaginaria”³. La pose y la vestimenta, junto con toda una serie de elementos simbólicos infaltables en cualquier estudio fotográfico de la época, permitían al retratado poner en escena de forma inequívoca aquello que era, creía o deseaba ser. Esos prolongados tiempos de pose, que debían soportar todos aquellos interesados en “eternizar” su figura, contribuyeron a inscribir una cierta sensación de duración y presencia en esas fotografías. Como señala André Gaudreault, antes de la irrupción de la instantaneidad, esa imagen única era, de hecho, una serie de imágenes superpuestas, una imagen que contenía cientos de otras que resultaban imposibles de discriminar. Según el autor, la imagen captada por el

³ Barthes; Roland. *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidós, 1997, p. 45.

dispositivo fotográfico era una suerte de “cronofotografía fusional”, una reunión de fragmentos temporales fusionados en una fotografía única⁴. Sin embargo, los fotógrafos de la época no se contentaron con capturar el tiempo de esta forma más bien metafórica, sino que concibieron estrategias mucho más concretas para representarlo.

Según Lynda Nead, “en su más básica formulación, el movimiento simplemente describe un cambio en la posición; el tiempo no es un factor, ya que la movilidad está relacionada solamente con la medida del espacio atravesado por un objeto”⁵. Tomando esta idea, podemos identificar diversas técnicas y procedimientos que, hacia la segunda mitad del siglo XIX, sirvieron para transmitir la idea de movimiento en una imagen única y fija. Entre ellos, uno de los más populares fue la exposición múltiple. Mediante la utilización de porta placas especiales y lentes de rotación parcial, los fotógrafos lograban exponer sólo una parte del negativo, dando al sujeto el tiempo suficiente para cambiar de posición antes de exponer las partes restantes. El negativo se dividía de acuerdo con la cantidad de acciones que querían representarse, y se exponía una sección a la vez, a medida que el modelo o la cámara cambiaban de posición. El resultado era una imagen en la que el retratado aparecía fotografiado dos o más veces (IMAGEN 1), en diferentes poses, con distintos tipos de atuendo o realizando una serie de acciones, casi como si se tratara de múltiples clones. En ocasiones, es posible distinguir la utilización de esta técnica por la presencia de una suave línea de color más claro o más oscuro que divide las diferentes secciones expuestas; sin embargo, muchas veces estas líneas eran tan hábilmente ocultas, que el truco se volvía casi imposible de detectar. El mismo resultado podía también obtenerse durante la fase de copiado en el laboratorio, realizando sobre una única hoja de papel múltiples exposiciones a partir de una placa o serie de placas, o bien recurriendo al fotomontaje.

Otra técnica muy popular para obtener un efecto similar fue la doble exposición. En este caso se fotografiaban dos o más imágenes distintas sobre una misma placa o película, intentando evitar la sobreexposición del negativo. Como se trataba de un procedimiento difícil, que requería ajustar cuidadosamente la acción representada en cada toma con la de la siguiente, por lo general no se exponían más de dos o tres imágenes en cada fotograma. El resultado era una fotografía en la que la segunda imagen —y todas las posibles

⁴ Gaudreault, André. “Du simple au multiple: le cinéma comme série de séries”, en *Cinémas*, Vol 13, Nro 1-2, 2002, pp. 36-37.

⁵ Nead, Lynda, *op. cit.*, p. 18.

subsiguientes— aparecía superpuesta sobre la primera con una textura semitransparente que le daba un aspecto fantasmal. La técnica, descubierta por accidente hacia mediados del siglo XIX, se convirtió en un redituable negocio cuando una serie de fotógrafos comenzaron a explotar deliberadamente la similitud de estos efectos de superposición con la iconografía de espíritus, propia del imaginario decimonónico, para crear falsas representaciones de espectros. Fue común en la época la creencia de que la fotografía podía capturar la imagen de las entidades sobrenaturales y preservar su forma evanescente, sirviendo no sólo como evidencia de la existencia y manifestación de un mundo suprasensorial, sino también como medio de comunicación entre éste y el mundo material. Es así que, mezclando en dosis variables tecnología, magia y arte, este tipo de imágenes lograron combinar novedosos procedimientos técnicos como el de la doble exposición con antiguas leyendas y supersticiones arcaicas y en el proceso crearon también un terreno fecundo para experimentar con la representación del movimiento. En efecto, la palabra “animar” extrae su raíz etimológica del latín *anima*, que puede justamente traducirse como alma o espíritu, pero en su significado más general, este verbo hace referencia a la acción de dotar de vida a la materia inerte, de otorgar movimiento o vigor a lo inanimado. Durante este período, este fue un tópico recurrente en casi todas las prácticas visuales.

El tema de la pintura o la escultura animada adquirió una significación renovada hacia fines del siglo XIX con el desarrollo de nuevas formas de tecnología fotográfica para la creación de imágenes móviles realistas. (...) La transformación de la materia inerte en carne viva plasmada en la célebre historia de Pygmalion fue especialmente atractiva para los artistas y fotógrafos que buscaban nuevas formas de representar la vida y el movimiento⁶.

La doble exposición también fue un procedimiento propicio para reproducir la idea de mutación o transformación. El ángel que deviene demonio, el Dr. Jekyll convirtiéndose en

⁶ Nead, Lynda, *op. cit.*, pp. 52 y 67.

Mr. Hyde, el alma del muerto que abandona el cuerpo y el tiempo implícito en estas acciones fueron hábilmente representados por los fotógrafos de la época mediante esta técnica (IMAGEN 2).

Otro procedimiento muy popular para transmitir la sensación de movimiento fue la multifotografía. Proveniente del campo de la magia, esta técnica consistía en fotografiar al sujeto frente a dos espejos colocados en un ángulo de entre 45 y 75 grados para multiplicar su imagen por cinco. El resultado era una fotografía que lograba superar la toma fija del retrato de estudio y mostraba al modelo desde cinco puntos distintos en un eje de 360 grados (IMAGEN 3). De alguna manera, este tipo de imágenes preanunciaron una serie de exploraciones con el tiempo que algunos años después serían retomadas por los pintores cubistas. En efecto, una de las principales preocupaciones de este movimiento de vanguardia fue alejarse de la representación naturalista, y presentar una representación del objeto que lograra captar todas las formas posibles de ver una figura, en un intento por capturar en esa imagen la dimensión temporal.

Todos estos procedimientos fueron muy populares en el mercado europeo y norteamericano, pero las estrechas relaciones económicas, sociales y culturales de la Argentina con estas regiones hicieron que este tipo de imágenes circularan fluida y tempranamente en nuestro territorio. Pronto las elites vernáculas, siempre deseosas de emular las originales modas foráneas, comenzaron a demandar a los retratistas locales iniciativas similares. Quizás uno de los ejemplos más celebres de este tipo es la serie de retratos que el fotógrafo Alejandro Witcomb le realizó al escritor Lucio V. Mansilla utilizando la técnica de la multifotografía (IMAGEN 4). Es sabida la fascinación que este autor tenía por los avances científicos, que iba desde un interés por nuevas tecnologías, como la electricidad, a una genuina curiosidad por algunas de las flamantes pseudociencias de la época, como la frenología y el espiritismo. Mansilla fue también un enamorado del nuevo arte fotográfico y se retrató con este medio en múltiples ocasiones, ya desde la temprana etapa del daguerrotipo. En la serie de retratos en cuestión, el escritor aparece charlando con otras cuatro versiones de sí mismo o enfrentando a la cámara de pie o sentado, imitando quizás ejemplos similares vistos en alguno de sus múltiples viajes al Viejo Continente. Esta técnica contó, seguramente, con el favor del público local, pues pronto otros importantes estudios fotográficos de la época, como el de Bixio y Cía, comenzaron a ofrecerlo entre sus servicios.



IMAGEN 1

Práctica de ajedrez. Fotografía realizada con la técnica de la exposición múltiple. Fotógrafo no identificado, Buenos Aires, ca. 1900. Colección de la autora



IMAGEN 2

Izq.: La actriz Isabelle Coe representando el rol de *Niobe*, una reina egipcia, que se convierte en piedra cuando una diosa enfurecida mata a sus hijos. En la imagen se intenta capturar el momento en que la estatua cobra vida. Fotografía del estudio Morrison, Chicago, ca 1892. Colección del American Museum of Photography.

Der: Un fotograma de *Le carte vive* (Georges Méliès, 1904) en el que puede observarse la utilización de la misma técnica.



IMAGEN 3

Multifotografía de autor no identificado. La única imagen real es la que toma al sujeto de espalda y las demás son todas reflejos especulares. Buenos Aires, ca. 1900. Colección de la autora.



IMAGEN 4

Una imagen de la serie de multifotografías de Lucio V. Mansilla tomadas por Alejandro Witcomb, Buenos Aires, ca. 1898. Archivo General de la Nación

Sea cual fuere el proceso utilizado, todos estos retratos coincidían en su voluntad por transmitir mensajes más variados y complejos que los del retrato de estudio tradicional. En estas imágenes el individuo inmortalizado por la “fotografía monumento” con poses estoicas y escenografías teatrales descendía finalmente de su inerte pedestal y se liberaba de los rígidos límites de la representación, ingresando de manera simbólica al mundo del espectador. De alguna manera, esto es lo mismo que haría algunos años después el cine. En efecto, el naciente arte cinematográfico entendió rápidamente el poder de estas metáforas y no sólo se apropió, sino que entró en diálogo con esta rica herencia visual. Muchos de los primeros films de Edison o Méliès comenzaban con figuras inertes (cuadros, estatuas, posters) que de pronto cobraban vida.⁷ Otras veces, los personajes se multiplicaban en la pantalla una y otra vez como los “clones” de las fotografías realizadas con la técnica de la doble exposición. En ocasiones, las coincidencias entre imágenes fotográficas y fílmicas eran tales que se vuelve inmediatamente evidente su pertenencia a una misma y fluida tradición visual. Tomemos por ejemplo un retrato realizado por el fotógrafo norteamericano Abel J. Whalen hacia 1895. En esta imagen el mismo sujeto es repetido tres veces mediante el proceso de exposición múltiple y aparece tocando tres instrumentos diferentes en una suerte de extraña orquesta de un solo hombre. La idea plasmada en la fotografía es sorprendentemente similar a la de uno de los más célebres y tempranos filmes de Georges Méliès: *L'homme-orchestre* (1900) (IMAGEN 5). En este breve corto, un director de orquesta interpretado por el mismo Méliès dispone siete sillas en un escenario y luego comienza a multiplicarse a través de la técnica de doble exposición, hasta reunir a los seis músicos que compondrán su orquesta. Para lograr este sofisticado truco, que necesitaba una cuidadosa sincronización de la actuación y la cámara, la película debía ser rebobinada exactamente al mismo lugar para cada una de las exposiciones. Como sostiene Tom Gunning, “las atracciones tenían una temporalidad básica, la de la alternancia entre presencia/ausencia encarnada en el acto exhibitivo”⁸. En otra fotografía realizada en 1901 y titulada “Los 30 Valérios”, el fotógrafo de origen brasileño Valério Vieira realiza un fotomontaje que multiplica treinta veces al mismo sujeto. Se trata de una escena festiva que muestra a una

⁷ Véase por ejemplo *Le portrait mystérieux* (Georges Méliès, 1899), *An artist's dream* (Thomas Alva Edison, 1900), *Le carte vive* (Georges Méliès, 1904), *Les affiches en goguettes* (Georges Méliès, 1906), entre otros.

⁸ Gunning, Tom. “Now you see it, now you don't. The temporality of the cinema of attractions”. En: Grieveson, Lee/ Krämer, Peter (eds.). *The Silent Cinema Reader*. Londres: Routledge, 2004, p. 44.

pequeña orquesta en plena función. Los músicos, los miembros del público, los mozos que sirven refrigerios, los personajes de los cuadros colgados en la pared y hasta el busto ubicado sobre el piano repiten el rostro del mismo personaje, interpretado por el propio fotógrafo. Este conocido fotomontaje, que le valió a Vieira una medalla de plata en la Exposición de Saint Louis de 1904, preanuncia una idea que será retomada algunos años después por el cine. En efecto, en 1921 y valiéndose de un proceso de múltiple exposición, Buster Keaton repite este truco en su film *The Playhouse* (IMAGEN 6), donde no sólo interpreta a todos los miembros de la orquesta sino también a los actores, bailarines, tramoyistas y a todos los integrantes del público, incluidas las mujeres. Aunque los trucajes propios del cine de Méliès, Edison o Keaton no tuvieron similares exponentes en el cine argentino, estas películas foráneas, de amplia circulación en el país, gozaron de un sostenido éxito entre los espectadores locales, ya familiarizados con este tipo de técnicas y procedimientos a través de un continuo consumo y circulación de imágenes fotográficas.



IMAGEN 5

Izq: Ejemplo de triple exposición. Fotografía de Abel J. Whalen en formato portrait cabinet, EEUU, ca. 1895. Colección del American Museum of Photography.

Der: George Méliès se multiplica siete veces en una escena del film *L'homme-orchestre* (Georges Méliès, 1900).



IMAGEN 6

Izq: *Los 30 Valérios*. Fotomontaje de Valério Vieira que reproduce 30 veces su imagen. San Pablo, 1901. Colección Maria Luiza Vieira

Der: Buster Keaton interpreta a múltiples personajes en una escena del film *The Playhouse* (Buster Keaton, 1921)

La dimensión temporal y el efecto panorámico

La fotografía panorámica fue otra técnica que también exploró las posibilidades de representación del tiempo y del movimiento. Si la multifotografía permitía retratar a un sujeto desde un ángulo de 360 grados, este procedimiento permitió hacer lo propio con el paisaje.

La historia de la fotografía panorámica puede rastrearse hasta los inicios mismos del medio. En efecto, las primeras imágenes de este tipo datan de mediados del siglo XIX y se realizaban de acuerdo a dos posibles procedimientos. El primero consistía en la unión de dos o más imágenes continuas —o correspondientes, como solían denominar los profesionales de la época a estas tomas sucesivas— que luego se unían cuidadosamente para crear una fotografía única. Algunos de estos tempranos ejemplos llegaron a incluir once daguerrotipos de placa completa para formar una imagen que podía cubrir hasta 360

grados de un paisaje determinado. Con la aparición de las placas de colodión húmedo,⁹ esta técnica se simplificó y abarató notablemente. Algunas de las imágenes panorámicas más tempranas realizadas con este proceso fueron tomadas por el fotógrafo George N. Barnard durante la Guerra Civil norteamericana. Estas fotografías de fortificaciones y paisajes, que incluían de dos a doce copias albuminadas, fueron, por su abundante información, sumamente valiosas para generales e ingenieros militares durante el transcurso de este conflicto bélico. Ya avanzada la década de 1860, fue posible imprimir este tipo de imágenes en papeles de gran formato partiendo de una serie de negativos de vidrio tomados en forma consecutiva. Algunos maestros de esta técnica, como el fotógrafo estadounidense Henry Hamilton Bennett, podían fusionar hasta tres o cuatro negativos de 50 x 60 cm en forma casi imperceptible.

Desde fecha muy temprana, fue también posible realizar imágenes panorámicas con cámaras especialmente diseñadas para tal fin. Existen patentes para máquinas de este tipo que datan de la etapa del daguerrotipo. Sin embargo, la verdadera revolución técnica en este campo tuvo lugar hacia mediados de la década de 1880 con la introducción de la película flexible. A partir de esa fecha comenzaron a aparecer en el mercado docenas de cámaras que permitían realizar imágenes con ángulos mayores a los 120 grados en una toma única.¹⁰ A pesar de la variada oferta, todas estas máquinas fotográficas utilizaban básicamente dos posibles mecanismos. El primero consistía en una lente que rotaba mientras la película (o placa) permanecía fija; el segundo, y más moderno, utilizaba tanto una lente como una película rotativos. Contrariamente a lo que ocurría con las fotografías panorámicas realizadas a partir de múltiples tomas, las imágenes producidas por estas cámaras presentaban una vista distorsionada de la escena, que hacía que las líneas rectas aparecieran ligeramente curvadas.

⁹ Inventado en 1851 por el pintor inglés Frederick Scott Archer, este procedimiento utilizaba el colodión como emulsión para suspender en ella los haluros de plata. Entre las principales ventajas de este método estaba una mayor sensibilidad a la luz, que permitía acortar los tiempos de exposición de la cámara, facilitando el registro de imágenes documentales. Contrariamente al daguerrotipo, esta técnica hizo posible, además, la realización de copias múltiples a partir del principio negativo positivo, inaugurando la era de la imagen multiplicable. Sin embargo, el nuevo invento tenía también sus dificultades. Los fotógrafos utilizaban placas de vidrio que debían ser preparadas en el lugar de la toma y utilizadas inmediatamente después, pues al secarse, el colodión perdía su sensibilidad. Los profesionales se veían forzados, entonces, a viajar con carros o carpas que les servían a la vez de vivienda y laboratorio.

¹⁰ Entre las más populares podemos mencionar a la *Cylindograph* (1884), la *Wonder Panoramic* (1889), la *Cyclograph* (1890), la *Kodak Panoram N°4* (1899) o la *Cirkut* (1904), que tuvo una amplia difusión en la Argentina.

El género de la fotografía panorámica fue ampliamente transitado por los profesionales argentinos, y hoy sobreviven numerosos ejemplos de esta técnica realizados ya sea a partir de imágenes sucesivas o mediante cámaras especializadas. Aunque en la mayoría de los casos resulta difícil identificar al responsable de la toma, sabemos que importantes fotógrafos de la época como Samuel Boote,¹¹ Pedro Morelli,¹² Alberto María De Agostini,¹³ Joaquín Guasch, José María Carrillo¹⁴ o Richard Gaspary,¹⁵ entre otros, incursionaron en este campo.

Como sucedía con el retrato de estudio, los todavía prolongados tiempos de exposición de los primeros procesos fotográficos hacían que cualquier cosa en movimiento saliera borrosa en la placa. Sin embargo, en el caso de la fotografía panorámica —ya fuera a partir de tomas seriadas o realizada con cámaras rotativas— esta limitación abrió una interesante posibilidad metafísica: una persona u objeto fotografiada en un extremo del cuadro tenía tiempo para trasladarse o ser movido rápidamente por el fuera de campo hasta el extremo opuesto, y de esa manera podía aparecer dos veces en una misma toma. Asimismo, como señalan Abel Alexander y Luis Príamo, en las panorámicas seriadas tenía lugar un fenómeno similar cuando aparecían en la escena seres u objetos en movimiento, ya que entre una y otra toma “se producía una inevitable y no pequeña demora, por el cambio de la placa de vidrio y el nuevo enfoque de la cámara [y] en ese lapso personas y vehículos

¹¹ En el suplemento artístico de *La Ilustración Española y Americana* publicado en España el 15 de octubre de 1889 se reproducen varios grabados basados en fotografías de Samuel Boote, entre los que se incluye un importante panorama de la ciudad de Buenos Aires. Según la publicación, las imágenes fueron enviadas por un compatriota español, el doctor Rodríguez, “entusiasta admirador de los progresos de aquella culta República”. La existencia en la actualidad de al menos dos de estos panoramas originales (uno en manos del coleccionista Daniel Sale y otro idéntico en la colección de Matteo Goretti) permite suponer que esta imagen fue comercializada en serie por la firma Boote. Agradezco a Daniel Sale los datos encontrados en *La Ilustración Española y Americana*.

¹² Pedro Morelli fue un fotógrafo y químico que acompañó en 1882 y 1883 a los topógrafos Carlos Encina y Edgardo Moreno en una expedición a Neuquén realizada durante la llamada Campaña al Desierto. Durante esta expedición, emprendida por encargo del presidente Julio Argentino Roca, el fotógrafo realizó una serie de fotografías panorámicas en base a tomas sucesivas que fueron incluidas en dos álbumes editados por Encina y Moreno.

¹³ Véase por ejemplo los dos panoramas tomados por este autor incluidos en el álbum *Lago Nahuel Huapi. República Argentina. Estudios fotográficos de Alberto M. De Agostini*, Turín, Cartografía De Agostini, 1930.

¹⁴ Pueden verse fotografías panorámicas de 180 grados de las ciudades de Salta y Jujuy tomadas por Joaquín Guasch y J. M. Carrillo, respectivamente, en el libro de Manuel Bernárdez, *La Nación en marcha. Viajes en la República Argentina*, Buenos Aires, Talleres heliográficos de Ortega y Radaelli, 1904.

¹⁵ Este fotógrafo, activo en Santa Fe a principios del siglo XX, realizó hacia 1920 varios registros panorámicos del puerto de Rosario y la rambla de Mar del Plata. Agradezco este dato a Abel Alexander y a Carlos Raggi, que ha investigado en detalle la obra de este fotógrafo.

(...) que en una toma estaban en el borde del cuadro ya no lo estaban en la contigua y en el montaje aparecían cortados”¹⁶. Es así que estas limitaciones tecnológicas, propias de los equipos de la época, paradójicamente inscribieron en la fotografía una fuerte idea de temporalidad, que resultaba acrecentada por las características propias de la recepción de este tipo de imágenes. En más de un sentido, la fotografía panorámica era una heredera ideológica y a pequeña escala de los grandes panoramas pictóricos que tuvieron su período de auge durante gran parte del siglo XIX. Este espectáculo, bautizado con un neologismo basado en las palabras griegas *pan* (todo) y *horama* (vista), fue patentado por el irlandés Robert Barker en 1797 como “un nuevo artilugio (...) para exponer grandes escenas de la naturaleza realizadas con óleo, fresco, acuarela, crayón o cualquier otro tipo de lámina o dibujo”.¹⁷ Existieron básicamente tres tipos de espectáculos panorámicos en boga durante este período. El primero fue el panorama circular o de rotonda que consistía en extensas pinturas sin solución de continuidad que eran exhibidas en el interior de enormes edificios de 360 grados especialmente contruidos para ese fin. En Buenos Aires, uno de los espectáculos más importantes de este tipo funcionó en un edificio poligonal de tres pisos erigido junto a los viejos cuarteles del Retiro, que algunos años después se convertiría en el conocido Hotel de Inmigrantes. El público que ingresaba al recinto se ubicaba en una plataforma central e iba girando sobre la misma para contemplar la imagen y su multiplicidad de detalles. El realismo de la pintura era intensificado mediante el uso de elementos escenográficos que daban a la escena una sensación de profundidad, y por la utilización de sonidos diegéticos que aumentaban su capacidad ilusoria. Como la pintura permanecía fija, el tema narrado debía ser condensado en una suerte de “momento esencial” que privilegiaba una representación espacio-temporal unitaria. En este tipo particular de panorama, la temporalidad estaba inscripta, entonces, en el proceso receptivo, que implicaba un movimiento circular del espectador en el espacio, y constantes detenciones para apreciar con cuidado los diferentes fragmentos y particularidades del lienzo.

¹⁶ Alexander, Abel, y Luis Príamo. “Samuel y Arturo Boote: fotógrafos y empresarios”. En: *La Argentina a fines del siglo XIX. Fotografías de Samuel y Arturo Boote (1880-1900)*. Buenos Aires: Ediciones de la Antorcha, en prensa, p. 26.

¹⁷ Huhtamo, Erkki. “Global Glimpses for Local Realities: The Moving Panorama, a Forgotten Mass Medium of the 19th Century”, en *Art Inquiry*, Vol. IV (XIII), 2002, p. 195.

El segundo tipo de panorama fue el giratorio o rotatorio.¹⁸ Contrariamente a su variante circular, este tipo de espectáculo no requería de un espectador activo o móvil. La audiencia se sentaba en un recinto, muy similar al de un teatro, enfrentándose a un semicírculo cóncavo sobre el que se ubicaba el panorama. Mediante un sistema de cilindros verticales el lienzo iba girando y deteniéndose en diferentes momentos para que el público pudiera apreciarlo adecuadamente. Una de las principales innovaciones presentadas por el panorama giratorio fue el reemplazo de la pintura única de la versión circular por una serie de vistas continuas, que iban apareciendo ante los ojos del espectador en forma cronológica, o de acuerdo a las necesidades narrativas. La curvatura del escenario acrecentaba la sensación de inmersión en la imagen, que a su vez era intensificada mediante el uso de proyecciones de linterna mágica para crear diferentes efectos ilusorios sobre la tela. Un relator se ubicaba entre el público e iba narrando los diferentes episodios escenificados, deteniéndose en elementos y detalles específicos cada vez que el lienzo cesaba su movimiento. El espectáculo, que podía durar entre 30 y 60 minutos, se completaba con la presencia de una orquesta —generalmente oculta— que contribuía a la ilusión mediante la inclusión de música o efectos sonoros.

Por último, surgido probablemente como una variante más transportable y económica de las opciones circular y giratoria, el tercer y último tipo de panorama en boga durante el siglo XIX fue el móvil. En esta versión, que también incluía un mecanismo de rotación a base de cilindros verticales, el lienzo cóncavo fue reemplazado por uno recto, que se redujo en tamaño pero aumentó considerablemente su longitud. Esto permitía presentar un espectáculo de mayor duración y narrativamente más complejo. El recinto seguía conservando un estilo teatral, pero la escena semicircular se achicó y adoptó el formato de “caja a la italiana”, proveyendo a la pintura de una suerte de marco o ventana. La presencia de un telón, que permitía ocultar y desocultar la escena según las necesidades del relato, contribuía a enfatizar la separación con el público y el efecto de “cuarta pared”. El relator se convirtió, a su vez, en presentador y se trasladó al prosenio, desde donde enlazaba con su narración las diferentes imágenes presentadas. El panorama móvil supuso así el paso de un espectáculo inmersivo a uno narrativo, que en más de un sentido

¹⁸ La denominación inglesa para este tipo de panorama es *peristrepthic*, que puede ser definido como algo que gira o rota.

preanunciaba el pasaje que tendría lugar algunos años después entre el “cine de atracciones” y el “cine de integración narrativa”.

Como adelantamos, la fotografía panorámica tuvo varios puntos de contacto con estos panoramas pictóricos y el primero de ellos se relaciona con la recepción. Como sugiere Erkki Huhtamo, estos medios visuales pueden ser considerados como un “síntoma de reorganización del régimen de lo visible”¹⁹, y si bien el formato comparativamente pequeño de las fotos panorámicas no hacía necesario ni un desplazamiento por parte del espectador ni un movimiento de la imagen, sí requería un cierto recorrido de la mirada para contemplar la fotografía en toda su magnitud. Como en los diferentes espectáculos panorámicos antes descritos, en estas imágenes se volvía asimismo indispensable detener repetidamente esa mirada en múltiples puntos de interés para poder apreciar adecuadamente todos los detalles reproducidos. Una prueba de las estrechas conexiones a nivel receptivo entre fotografía panorámica y panoramas pictóricos fue la aparición, hacia finales del siglo XIX y principios del XX, de diversos dispositivos que intentaron fusionar estas dos formas visuales con resultados desiguales. Entre ellos, uno de los más populares fue el *Photorama*, presentado por Auguste y Louis Lumière en la Exhibición Internacional de París de 1900 y patentado formalmente en 1902 (IMAGEN 7). Se trataba de un dispositivo provisto de doce lentes giratorias, que permitía proyectar fotografías panorámicas sobre una pantalla de 360 grados, de aproximadamente veinte metros de ancho y seis metros de alto. Como en el panorama circular de Barker, el público se ubicaba en una plataforma central que acrecentaba el efecto inmersivo del espectáculo; pero el *Photorama* ofrecía una sensación de realismo aún mayor pues la imagen proyectada ya no era pictórica sino fotográfica.

En el aspecto formal, los panoramas pictóricos y las fotografías panorámicas presentan otros importantes puntos de coincidencia. Como vimos, existieron dos posibles procedimientos para realizar imágenes panorámicas: la utilización de cámaras especiales que permitían tomar vistas de más de 180 grados en una placa o negativo único y la fusión de fotos continuas o correspondientes para crear una imagen seriada, pero a la vez unificada. Mientras la primera opción presenta notables puntos de contacto con el panorama circular de Barker, la segunda tiene, en cambio, una mayor afinidad con los principios constructivos de las variantes giratoria y móvil. Si bien, como mencionamos, no fue inusual

¹⁹ Huhtamo, *op. cit.*, p. 198.



en estos espectáculos la presencia de lienzos independientes conectados a través de un tema común, o en función de intereses narrativos, en la mayor parte de los casos se buscaba mantener una ilusión de continuidad borrando o difuminando los límites entre las diferentes imágenes. Aunque existe poca información acerca de cómo se lograba visualmente este objetivo, Erkki Huhtamo arriesga una serie de hipótesis. Entre las opciones sugeridas por el autor está la inclusión de detalles pintados cerca de los bordes, que contribuían a disimular las divisiones entre las pinturas, o la leve superposición de lienzos, para ofrecer una representación continua del espacio. Como vimos, éstas son las mismas técnicas utilizadas por los fotógrafos de la época para realizar fotografías panorámicas seriadas. Tanto en uno como en otro caso había una preocupación por mantener la ilusión de una “realidad integral” partiendo de fragmentos inconexos, algo que algunos años después también buscará reiteradamente el cine.

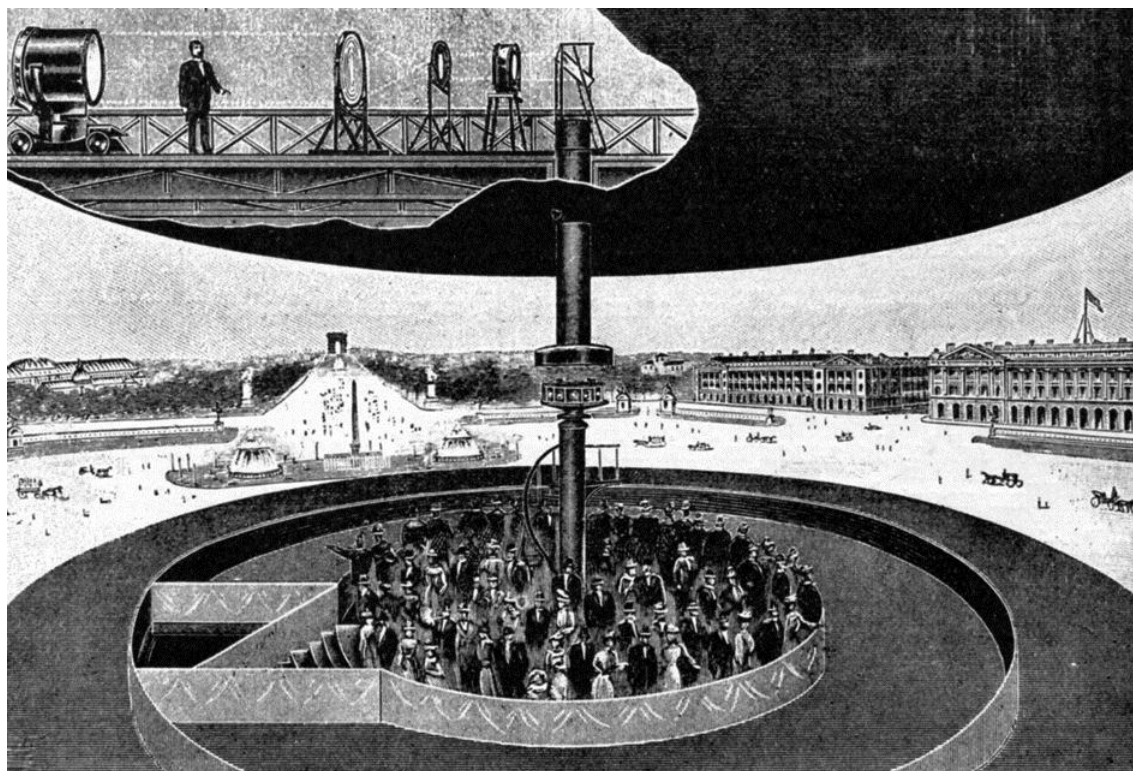


IMAGEN 7

El *Photorama* de los hermanos Lumière permitía proyectar una imagen fotográfica panorámica en una pantalla circular de 20 x 6 metros.

En lo que respecta al aspecto temático, otra importante concurrencia entre los panoramas pictóricos y las fotos panorámicas fue su carácter de dispositivos virtuales para explorar el mundo²⁰. No es casual que estos espectáculos y nuevos formatos fotográficos, que buscaban formas novedosas de representar el movimiento, tuvieran como uno de sus motivos privilegiados al viaje. Existían en estas formas visuales una suerte de doble circulación: por un lado, en tanto vehículos virtuales, permitían transportar al espectador a tierras lejanas y desconocidas, por el otro, contribuían a acercar simultáneamente esos sitios remotos al espacio familiar y seguro del espectador. Sin embargo, los lugares distantes no fueron el único eje temático explotado por los panoramas pictóricos y fotográficos. En una proporción similar de casos, se buscó también reflejar las características propias del espacio local, permitiendo a los potenciales espectadores identificarse con lo conocido y cotidiano. Se privilegiaron sobre todo las vistas de las grandes ciudades del país, que permitían mostrar la modernidad y el cosmopolitismo adquirido por estos pujantes centros urbanos.²¹ Para mostrar estos espacios desde un punto de vista favorable, se buscaron las perspectivas más ventajosas, como en una fotografía de Buenos Aires realizada por Samuel Boote hacia 1883 a partir de cinco tomas sucesivas cuidadosamente empalmadas para formar una imagen de 20 x 133 centímetros (IMAGEN 8). Esta panorámica, tomada desde una posición elevada cercana al extremo del muelle de pasajeros, aprovecha la impresionante e inmejorable vista de la ciudad desde el río para mostrar a la Capital en todo su esplendor. Como han sugerido distintos autores, desde un punto de vista ideológico, el formato panorámico fue un importante vehículo para los discursos nacionalistas e imperialistas imperantes en gran parte del mundo durante el siglo XIX.²² La grandiosidad del formato reclamaba una igual grandiosidad del tema, y por lo tanto estas vistas de las principales ciudades del país contribuyeron a exaltar y difundir la imagen de la Argentina tanto en nuestro territorio como en el mundo.

²⁰ Para un análisis más profundo sobre el papel de estos espectáculos visuales como dispositivos virtuales véase Ruoff, Jeffrey (ed). *Virtual voyages: Cinema and travel*. Durham-London: Duke University Press, 2006 y Griffiths, Alison. “The largest picture ever executed by man: Panoramas and the emergence of large screen and 360 Degree technologies”. En: Fullerton, John (ed.). *Screen culture: history and textuality*. Eastleigh: John Libbey Press, 2004.

²¹ Cabe destacar que los dos temas antes mencionados, es decir, el viaje a tierras distantes y la representación de espacios familiares para el espectador van a ser retomados por el cine argentino de forma bastante temprana a través de dos géneros que van a dominar los primeros años del medio: los *travelogues* y las actualidades.

²² Véase Huhtamo, *op. cit.* y Griffiths, Alison. “Le panorama et les origines de la reconstitution cinématographique”, en *Cinemas*, Vol.14, N° 1, 2003, pp. 35-65.



IMAGEN 8

Vista de Buenos Aires desde el río, ca.1883. Fotografía panorámica de Samuel Boote realizada a partir de cinco tomas sucesivas de 20 x 133 cm. Colección Daniel Sale.

Otro de los temas predilectos de este tipo de espectáculos fueron los sucesos de actualidad. Desde coronaciones reales hasta naufragios o expediciones polares, los panoramas pictóricos proveían una información visual y realista todavía infrecuente a través de otros medios, y presentaban una espectacularización de la realidad que se iría acrecentando a través de las décadas subsiguientes hasta alcanzar su punto cúlmine con la llegada del cine. La fotografía panorámica también se apropió y explotó este eje temático presentando tópicos y sucesos que en muchos casos serían simultáneamente recuperados en los primeros registros fílmicos. Así por ejemplo, en una postal panorámica tomada por Eugenio Avanzi en 1900, se registra el encuentro de las Escuadras Argentina y Brasileña en los diques del puerto de Buenos Aires con motivo de la visita del presidente de Brasil, Manuel Ferraz de Campos Salles, un evento que fue también motivo de una de las más antiguas vistas cinematográficas realizadas en el país.

Por último, otro de los temas popularizados por los panoramas pictóricos fueron las grandes batallas. Este tópico, también íntimamente relacionado con los discursos nacionalistas e imperialistas vigentes en ese particular período histórico, fue plasmado en dos tipos de pinturas: una cercana a las actualidades o a las publicaciones ilustradas, que se centraba en los conflictos bélicos contemporáneos, y otra más afín al monumento nacional que se concentraba en las expediciones de conquista, en las guerras imperialistas o, en el caso argentino, en las luchas por la independencia.²³ Lógicamente, la fotografía

²³ En la Argentina fueron comunes los panoramas relacionados con episodios militares. En 1885, por ejemplo, se presentó en Buenos Aires uno titulado *Roma en Buenos Aires*, centrado en la batalla que

panorámica, bastante más limitada temáticamente que la pintura, sólo pudo focalizarse en conflictos bélicos contemporáneos. Un ejemplo de este tópico son las imágenes tomadas por el fotógrafo Pedro Morelli durante la expedición emprendida en 1882 y 1883 por los ingenieros y agrimensores Carlos Encina y Edgardo Moreno al territorio de Neuquén en el marco de la campaña al desierto. Como resultado de dicha expedición, los topógrafos confeccionaron dos álbumes en los que se incluyen varias vistas generales de aquel territorio realizadas a partir de tomas correspondientes. Contrariamente a lo que sucedía en la mayoría de los ejemplos de panorámicas seriadas antes analizados, en este caso las imágenes no fueron efectivamente fusionadas en una fotografía única, sino colocadas en páginas sucesivas con epígrafes que indicaban la continuación de una determinada vista en la página siguiente. Si bien la mayoría de estas imágenes parece más cercana al registro científico que a la fastuosidad de los panoramas pictóricos de tema bélico, no debemos olvidar que estos espectáculos comenzaban muchas veces con vistas topográficas que situaban espacio-temporalmente al espectador. Como sostiene Alison Griffiths, “al prefigurar los *decoupages* propios de los primeros *travelogues* y al invitar al espectador a ver la pintura (o en este caso la fotografía) como una representación sintética —aunque coherente— de un lugar y su gente el panorama contribuyó esencialmente a construir la experiencia del espectador en términos proto-cinematográficos”²⁴.

enfrentó a las tropas de Garibaldi contra la intervención francesa en junio de 1849. Asimismo, en 1910, en ocasión de los festejos del primer Centenario de la Revolución de Mayo, se le encargó al pintor italiano Giacomo Grosso la confección de un panorama de 14 metros de alto y 20 de ancho sobre la batalla de Maipú. Augusto César Ferrari, discípulo de Grosso y hoy considerado como uno de los principales representantes de esta técnica en el país, también realizó en 1916, y en consonancia con el Centenario de la Independencia, otros dos panoramas de este tipo, uno de ellos centrado en la Batalla de Tucumán y el otro en la Batalla de Salta. Para mayor información sobre el panorama pictórico en la Argentina véase Dujovne Marta y Ana María Telesca. “Apuntes para una historia de los panoramas de rotonda”. En: *Memoria del 4º Congreso de Historia de la Fotografía*. Buenos Aires: CEP, 1995, pp. 53-58. y Dujovne Marta y Ana María Telesca “Museos, salones y panoramas: la formación de espacios de representación en el Buenos Aires del siglo XIX”. En: *Coloquio Internacional de Historia del Arte y Espacio*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, 1997. Respecto a los panoramas de Augusto Ferrari véase Amigo, Roberto et al.. *Augusto C. Ferrari (1871-1970) cuadros, panoramas, iglesias y fotografías*. Buenos Aires: Ediciones Licopodio, 2003.

²⁴ Griffiths, *op. cit.*, 2003, p. 52.

La instantánea fotográfica y los primeros intentos por congelar el tiempo

Hacia fines del siglo XIX, una serie de mejoras técnicas en la composición química de las placas, y la irrupción en el mercado de cámaras livianas y portátiles a precios económicos hicieron posible la aparición de la “instantánea fotográfica”, que permitió finalmente a los fotógrafos congelar y descomponer el movimiento. Entre las muchas técnicas ensayadas por los profesionales de la época para lograr este objetivo, se destacó el método gráfico de representación del movimiento ideado por el fisiólogo francés Étienne-Jules Marey. Inspirado por los estudios de movimiento de Eadweard Muybridge²⁵ y con la base técnica del revolver fotográfico, inventado por el astrónomo Pierre-Jules-César Janssen,²⁶ Marey construyó en 1882 el fusil fotográfico, una cámara modificada con un mecanismo de relojería que permitía realizar múltiples exposiciones en un período muy breve de tiempo. Como consecuencia de este primer ensayo, el fisiólogo obtuvo una placa con doce exposiciones que describían el vuelo de un pájaro. Las imágenes eran, pese a todo, pequeñas y poco contrastadas y los resultados no satisficieron a Marey, que unos meses después encaró sus primeros experimentos con la cronofotografía. Valiéndose de una nueva cámara provista de un obturador que giraba a gran velocidad por medio de una manivela, Marey realizó las primeras imágenes de un cuerpo en movimiento sobre una misma placa fija, a razón de diez exposiciones por segundo. Sin embargo, existía un grave problema: si el sujeto fotografiado no se desplazaba lo suficientemente rápido, las imágenes captadas quedaban superpuestas sobre la placa, igual que sucedía en las fotografías de espíritus analizadas al inicio de este trabajo (IMAGEN 9). Esto tornaba la imagen confusa y, por lo tanto, poco útil para los objetivos perseguidos por el científico. Fue entonces que Marey ideó un procedimiento para intentar resolver este problema. Colocó a sus modelos sobre un fondo negro y los vistió con ropa igualmente oscura, marcando las articulaciones con cintas

²⁵ No analizaremos en este trabajo los ensayos de Muybridge pues, contrariamente a los de Marey, estos involucraban varios puntos de vista —uno por cada cámara— y un número equivalente de imágenes que descomponían el movimiento en una serie.

²⁶ En 1874, Janssen fue el primero en realizar con una sola cámara una secuencia fotográfica de un fenómeno natural: el paso de Venus delante del Sol. El experimento dio como resultado una placa circular compuesta por 48 imágenes tomadas en un lapso de 72 segundos.

de color blanco. Las fotografías resultantes eran mucho más esquemáticas, pero describían el movimiento corporal de forma considerablemente más clara. Con la colaboración de su asistente, George Demeny, Marey realizó entre 1882 y 1887 múltiples cronofotografías de este tipo para estudiar la locomoción humana y animal. Aunque estos ensayos estaban limitados por el obstáculo que suponía la utilización de una placa fija y por el hecho de que sólo era posible captar doce imágenes como máximo por vez, la profunda influencia que estos experimentos tuvieron sobre el naciente cinematógrafo, es hoy indudable. Si bien en la Argentina no existieron científicos abocados a similares exploraciones con la representación del tiempo, estos experimentos impactaron sobre toda una serie de formatos y técnicas comerciales ligadas, sobre todo, a la fotografía comercial. Fue un impacto más bien ideológico que formal, pues la mayoría de los retratistas de estudio locales no poseían aún los medios técnicos para lograr resultados análogos a los de los cronofotógrafos europeos o norteamericanos. Sin embargo, se evidencia en la producción comercial de este período una preocupación generalizada por la reproducción del movimiento y el tiempo, que se reflejó en diversos tipos de técnicas y formatos. A los ejemplos de exposición múltiple, doble exposición, multifotografía, o fotografía panorámica analizados en este trabajo se agregaran hacia fin de siglo varios procedimientos basados en la noción de serie, que retoma las búsquedas de estos pioneros.²⁷

En su célebre ensayo “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica”, Walter Benjamín²⁸ postula que toda forma artística elaborada se encuentra en el cruce de tres líneas de evolución que siguen cada una su propio desarrollo y en un determinado momento confluyen para dar una forma nueva como resultado. A través de la primera, la técnica de una forma autónoma va trabajando a favor de un determinado tipo de arte²⁹. Mediante la segunda de esas líneas, las formas artísticas tradicionales trabajan en ciertos niveles de su desarrollo para conseguir efectos que más tarde

²⁷ Para más información sobre la emergencia de la serie fotográfica como método para representar la temporalidad y el movimiento en los primeros años del medio, y su posterior popularización como procedimiento narrativo en la construcción de relatos y ficciones teatralizadas véase: Cuarterolo, Andrea. “La dimensión temporal en las primeras series fotográficas. Del “retrato-secuencia” a los ensayos cronofotográficos”. En: *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933)*, Montevideo: Ediciones Cdf, en prensa.

²⁸ BENJAMIN, Walter. *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires: Taurus, 1989.

²⁹ El autor propone como ejemplo a los filoscopios o *flipbooks* y a otros juguetes ópticos similares basados en la sucesión rápida de imágenes para crear la ilusión de movimiento



alcanzará con toda espontaneidad la forma artística nueva. Por último, una serie de modificaciones sociales favorecen la recepción del nuevo arte³⁰. Retomando el planteo de este autor, hoy resulta indudable que el “cine de los primeros tiempos” no puede ser separado de esas otras series culturales de las que frecuentemente emergió y con las que compartió características formales temáticas e ideológicas. Los más recientes estudios sobre este período han comenzado a poner en evidencia que gran parte de la aceptación y comprensión con la que contó el cine en sus inicios se debió a que muchas de las competencias de lectura, convenciones, códigos de representación, modas temáticas y estéticas venían siendo internalizadas por los espectadores a lo largo de cincuenta años de historia de la fotografía. Entre las múltiples características que el cine retomó del medio fotográfico, la búsqueda por reproducir el movimiento y representar el incesante fluir del tiempo fue, como vimos, una de las más tempranas y persistentes.

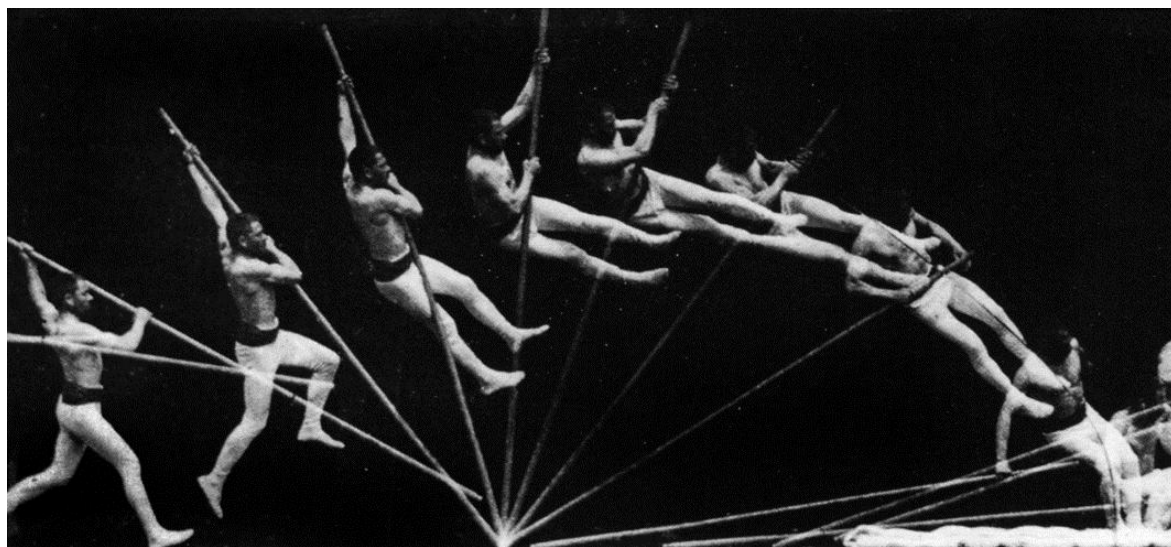


IMAGEN 9

Cronofotografía sobre placa fija de Etienne Jules Marey, 1890-91

³⁰ Benjamin ejemplifica esta etapa con el pasaje gradual de una recepción individual en ciertos espectáculos precinematográficos como la estereoscopia, a una recepción colectiva como la que requerían los panoramas o la linterna mágica

Andrea Cuarterolo es doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires con una tesis titulada “De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina”. Es investigadora del Consejo de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y miembro del comité ejecutivo de la Sociedad Iberoamericana de Historia de la Fotografía.

Bibliografía

ALEXANDER, Abel, y Luis Príamo. *La Argentina a fines del siglo XIX. Fotografías de Samuel y Arturo Boote (1880-1900)*. Buenos Aires: Ediciones de la Antorcha, 2012.

AMIGO, Roberto et al. *Augusto C. Ferrari (1871-1970). Cuadros, panoramas, iglesias y fotografías*. Buenos Aires: Ediciones Licopodio, 2003.

BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires: Taurus, 1989.

CUARTEROLO, Andrea. *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933)*, Montevideo: Ediciones Cdf, en prensa.

DUJOVNE Marta y Ana María Telesca. “Apuntes para una historia de los panoramas de rotonda”. En: *Memoria del 4º congreso de historia de la fotografía*. Buenos Aires, CEP, 1995, pp. 53-58.

_____. “Museos, salones y panoramas: la formación de espacios de representación en el Buenos Aires del siglo XIX”. En: *Coloquio internacional de historia del arte y espacio*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, 1997.

GAUDREAU, André. “Du simple au multiple: le cinéma comme série de séries”, en *Cinemas*, Vol. 13, Nº 1-2, 2002, pp. 33-47.

GRIFFITHS, Alison. “Le panorama et les origines de la reconstitution cinématographique”, en *Cinemas*, Vol.14, Nº 1, 2003, pp. 35-65.

_____. "The largest picture ever executed by man: Panoramas and the emergence of large screen and 360 Degree technologies". En: Fullerton, John (ed.). *Screen culture: history and textuality*. Eastleigh: John Libbey Press, 2004.

GUNNING, Tom. "Now you see it, now you don't. The temporality of the cinema of attractions". En: Grieveson, Lee/ Krämer, Peter (eds.). *The silent cinema reader*. Londres: Routledge, 2004.

HUHTAMO, Erkki. "Global glimpses for local realities: The moving panorama, a forgotten mass medium of the 19th Century", en *Art Inquiry*, Vol. IV (XIII), 2002, pp. 193-223.

NEAD, Lynda. *The haunted gallery. Painting, photography, film c.1900*. Londres: Yale University Press, 2007.

RUOFF, Jeffrey (ed). *Virtual voyages: Cinema and travel*. Durham-London: Duke University Press, 2006.